# ORIGENS BARROCAS: UMA SÍNTESE

INTERNET

http://users.task.com.br/jacob


Belo Horizonte, MG – Av. Francisco Sales, 263

*Autora: Maria Conceição Rezende*

INTERNET

http://users.task.com.br/jacob

Belo Horizonte, MG – Av. Francisco Sales, 263

*Autora: Maria Conceição Rezende*

1. Museu da Música de Mariana
2. A Cultura Musical do Século XVIII em Minas Gerais
3. Tércio – José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita
4. A Pesquisa dos Documentos no Museu da Música de Mariana
5. Ilustrações

Expressionismo (conceituação)

Enciclopédia Universal Herder.
Editorial Herder - Barcelona; Bogotá, Buenos Aires, Santiago do Chile - São Paulo.

**Expresionismo** Término artístico usado por primera vez en Munich (1911). Tendencia subjetiva a subrayar los caracteres expresivos inmanentes a toda realidad, sentido interno de las formas, en busca de una mayor hondura emocional. Más que un estilo constituye una actitud estética. Ello explica las grandes diferen-

VISAO ATUAL

O pintor expressionista não tem por objetivo representar visivelmente as aparências da natureza, ou as imagens exteriores, mas utilizá-las para expressar suas realidades interiores, de modo direto e inteiro. Assim, o expressionismo é uma pintura deformadora das imagens da realidade. A deformação no expressionismo, torna-se portanto, a característica mais importante, sobretudo na pintura.

Expressionismo (conceituação)

Enciclopédia Universal Herder.
Editorial Herder - Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Santiago do Chile - São Paulo.

**Expresionismo** Término artístico usado por primera vez en Munich (1911). Tendencia subjetiva a subrayar los caracteres expresivos inmanentes a toda realidad, sentido interno de las formas, en busca de una mayor hondura emocional. Más que un estilo constituye una actitud estética. Ello explica las grandes diferencias formales entre los diversos expresionistas. Se ha tratado de explicar en función del **e.** la obra de Tothmes, el escultor de Amenofis IV, algunos aspectos de la pintura románica y del realismo flamenco, ciertos dibujos de Leonardo, la Escultura de Miguel Angel, la pintura negra de Goya, etc. Una fuerte corriente expresionista surgió con el postimpresionismo fr. (Cézanne, Gauguin y sobre todo Van Gogh) proyectándose diversamente sobre los "fauves" Picasso, Matisse y Rouault, Modigliani y Ensor. El e. alcanzó mucho auge en Alemania y Centroeuropa hacia 1914 con los pintores Kokoschka, Nolde, Grosz, Beckmann y Heckel; y los escultores Barlach y Lehmbruck. Tiene sus equivalentes en la poesía de Werfel, los dramas de Kaiser, la prosa de Döblin y Kafka y la obra musical de algunos atonalistas, no menos que en ciertos films al. anteriores a 1933. Desarrollo ulterior del e. puede estimarse el arte abstracto. ↗Lám. Impresionismo - Expresionismo.

# Esplendor Barroco Mineiro

Denomina-se "Barroco Mineiro" o fenômeno cultural mineiro que se concretizou graças à concorrência e à concomitância de uma série de fatores que lhe deram não somente configuração própria, como lhe conferiram a condição de cultura acabada, completamente elaborada e tornada autônoma.

O estilo de vida era condicionada ao ambiente em que o homem vivia e a maneira como se comportava: a paisagem urbana, a arquitetura e a estatuária marcadas pelo gênio de um Aleijadinho, pelas cores da pintura de um Athayde, o fausto da sociedade colonial seduzida pelo ouro, a pompa das cerimônias das teatrais festas religiosas, exaltadas pela música criando atmosfera circunstancial e, enfim, a exuberância da região insulada entre montanhas.

A análise das obras de arte criadas em Minas, manifestando-se em formas plásticas, literárias e musicais, é de suma importância para sula cultura própria, a fim de que os historiadores possam formular juízos exatos (ou mais aproximados) dos fatos históricos através do potencial de expressão e comunicação revelado pela arte.

A extraordinária vitalidade artística do período "Barroco Mineiro", tanto pela alta qualidade das criações como pela sua variedade prodigiosa, marca, efetivamente o que se pode chamar de "comportamento mineiro no momento artístico nacional".

É importante frisar que essa valiosa produção artística não é cópia de modelos europeus mas, especificamente, uma criação mineira, isto é, a original expressão de arte verdadeiramente autóctone. Assim, Lourival Gomes Machado se refere à originalidade da arte mineira, dizendo que o barroco mineiro tem uma morfologia específica, sem contradizer ou ignorar os padrões barrocos.

(Lourival Gomes Machado, Barroco Mineiro, Coleção Debates, São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1969, 31.)

Germain Bazin, dando destaque a Minas Gerais em relação a outras áreas, diz que é a originalidade das criações dessa região que justifica sua preponderância.

(Germain Bazin, Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil. Paris, 1963).

# ORIGENS BARROCAS: UMA SÍNTESE

No período Barroco, determinar, modelar, "fazer" o espaço constituiu-se em ideal não só da arquitetura, como da pintura e escultura.

Em arquitetura o espaço barroco se manifesta pela primeira vez na igreja jesuíta Il Gesú em Roma. Sua planta se baseia na da igreja cristã primitiva, constituída de uma nave acrescida de capelas laterais e uma cúpula central, única abertura por onde a luz penetra na igreja.

O Barroco não inventa um vocabulário novo. Apenas se aproveita dos elementos retirados de estilos passados (colunas, arcos, cúpulas, arquitraves) e os associa dentro de uma nova sistemática, sobrecarregando-os de decoração. A cúpula, elemento imprescindível no conjunto, vem das antigas basílicas românicas; mas aqui, colocada sobre o altar ou no centro da nave, adquire feição mística, tornando a capela-mor o centro de atração da igreja, como em um teatro, não só pela luz que emana de suas janelas, como também pela pintura que frequentemente recebe.

Evocando visões celestiais, como se o espaço arquitetônico se prolongasse até o infinito, trazendo o próprio céu para dentro da igreja, o artista do Barroco consegue os resultados desejados pela Contra-Reforma: reafirmação do prestígio da Igreja, abalado pela rebelião de Martin Lutero.

Os meios de que lança mão, são em primeiro lugar, os efeitos de perspectiva, aos quais adiciona judiciosos jogos de luz e cor, e ainda, prolongamentos artificiais de elementos de arquitetura, que se misturam para criar "ilusão".

Um dos primeiros a se utilizar de tal vocabulário foi o Padre Andréa Pozzo que escreveu tratados de perspectiva e executou no teto da igreja de Sto. Inácio, em Roma, magnífica alegoria à obra missionária dos jesuítas.

Na Itália, berço natural do Barroco, os repertórios para estas pinturas nos tetos são, em geral, as "ilusões" da esfera celestial. No norte da Europa (Holança, norte da Alemanha, Escandinávia), países que se tornaram protestantes com a cisão da cristandade, a arquitetura se volta para os edifícios públicos e palácios em sua maioria, e a decoração é constituída de pinturas cujos motivos são extraídos da mitologia.

O principal objetivo dos pintores e escultores do séc. XVI, é procurar retratar os sentimentos dos personagens e as paixões da alma levando-os a um paroxismo. Enquanto os artistas do Renascimento partiam da observação do corpo humano, no período Barroco procura-se, principalmente em escultura, expressar sentimentos (amor, os sofrimentos físicos dos mártires da fé, ternura, alegria) e, os movimentos do corpo e da face. Para tanto, os princípios de fisionomia estudados pelos biólogos, somados aos tratados de expressão são compostos por artistas como Leonardo da Vinci e Charles le Brun, aliados à técnica denominada "tenebrozzi", tiveram efeitos surpreendentes. Esta técnica tem seus antecedentes no "sfumatto" de Leonardo da Vinci, baseado em profundos estudos de sombra e luz, às quais envolvendo a imagem, a relaciona com o fundo realizando uma síntese no quadro. Procuram ainda captar o momento transitório, as atitudes instáveis, as expressões fugidias. Tais procedimentos foram considerados provocativos pela Igreja, pois a arte, a seus olhos, deveria comunicar mensagem destacando aspectos sobrenaturais e místicos da religião, em que o céu é acessível. Os artistas deveriam ser "teólogos mudos, pregadores silenciosos, pois a debilidade humana não pode elevar-se à contemplação das coisas sublimes sem apelar para os sentidos".

No final do séc. XVI a arte portuguesa atravessa um período chamado "Barroco Seiscentista", onde entre outros, emerge o nome de Fillipo Terzi, italiano de nascimento e em atividade em Portugal. Projeta a Igreja de S. Roque em Lisboa, casa-mãe dos jesuítas e modelo para várias igrejas no Brasil. É digno de menção na construção desta igreja, o nome do mestre Francisco Dias, padre jesuíta, que vem para o Brasil em 1577. A pintura não apresenta nomes digno de nota. Em escultura sobressaem-se os portugueses no trabalho de talha de madeira que pode se apresentar dourada e às vezes policromada e, ainda no emprego do barro em grandes composições. O principal centro de "barristas" é a Abadia Real de Sta. Maria de Alcobaça. Material frágil, o barro bem preparado e levado ao forno torna-se altamente resistente; é encontrado nas cores laranja e avermelhado. A escultura portuguesa de inspiração barroca, resulta da adaptação local de sistemas e processos importados principalmente do norte da Europa.

No tocante à pintura sabemos que os primeiros pintores militantes no Brasil, vieram em sua maioria de Portugal; não se poderia deixar de mencionar, no entanto, o nome sempre citado de Frei Ricardo do Pilar que, natural da Alemanha (Colônia), radicou-se no Rio de Janeiro, no séc. XVII.

As fontes de inspiração para o primeiro período da pintura brasileira derivam, segundo Mário Barata, de duas fontes: a primeira constituída de uma arte semi-profana, encontrada nos retratos dos provedores e benfeitores das Santas Casas de Misericórdia; outra na azulejaria importada de Portugal cujo vocabulário decorativo é baseado em paisagens reais ou imaginárias, flores, cenas de caçadas e pescarias, estações do ano e outros.

*MARINA MACHADO*
*História da Arquitetura na UFMG)*

# O barroco artístico e o fato histórico.

A apreciação artística ou a crítica de arte deve ser histórica pois o que estéticamente pode parecer sem valor, apresenta-se, reposto no mundo da história, dotado de evidente autenticidade como expressão do tempo, da consciencia de seu povo bem como de sua filosofia. A crítica da arte deve tornar-se, também, crítica histórica; a maneira de apreciar uma obra de arte não pode simplesmente restringir-se ao aprová-la ou refutá-la enquanto é contemplada: esta visão deve alargar-se e abranger uma explicação, considerando o momento histórico no qual surgiu. É importante esta abordagem para a captação do estilo generalizado das obras artísticas da época - o qual é influenciado pela cultura e sensibilidade coletiva da fase enfocada. A verdadeira crítica é a narração histórica do que aconteceu, do que se fez e como foi feito. Sob o impulso da narração histórica, surge a apreciação dos estilos de arte que têm por objeto o relacionamento de suas obras com sua época. Essa é a crítica de arte que se pode exercer sobre as realizações humanas, dirigida pelo espírito de sua contemporaneidade; por este motivo, a história da arte não deve ser separada da história da civilização em seu aspecto humanístico.

## Fases do barroco artístico em Minas Colonial

O barroco mineiro pode ser analisado em três fases, posteriores à do barroco do nordeste.

**1ª Fase mineira:** Situa-se nos primeiros anos do século XVIII e é considerada um belo aspecto da arte colonial barroca. Exemplos: a matriz de Nossa Senhora de Nazareth em Cachoeira do Campo, MG; a Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, MG, protótipo da influência chinesa; tal influência é constatada também da capela-mór da Sé de Mariana dedicada à Nossa Senhora da Assunção, considerada dessa fase, porém concluída em épocas diferentes.

**2ª Fase mineira:** é caracterizada pela influência portuguesa; os mais notáveis exemplos entre outros são:a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto (inaugurada em 1733) e a Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, MG.

**3ª fase:** tipicamente mineira, original, é a tendência para o rococó. Nesta fase trabalhou o Aleijadinho: com ele a arte se nacionaliza, glorificando Minas; é o patrono das artes nacionais. O mais completo exemplo é a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, com ornatos rococó e torres arrendondadas. É um dos raros exemplos no mundo ocidental de uma igreja planejada, construída e terminada por um só gênio: **Antônio Francisco Lisboa** : o Aleijadinho. Sua arte não é feita exclusivamente para os senhores da época: é feita para o seu povo; era entalhador, santeiro, escultor e arquiteto. O Aleijadinho incorporou na fachada a decoração rococó; conjugou magnificamente curvas e contra-curvas na arquitetura; introduziu as torres arredondadas que não encontrou equivalente no litoral basileiro. O teto é uma pintura de Athayde onde se vê a influência do mulatismo; grande pintor da época, nascido em Mariana, MG, Manoel da Costa Athayde é contemporâneo de Aleijadinho.

Pode-se considerar o desenvolvimento artístico em três períodos: 1700 a 1720 - ermidas e capelas primitivas de extrema simplicidade; de 1720 a 1760 - apogeu do ciclo do ouro, época da construção de Igrejas Matrizes; de 1760 até o final do século: intensa atividade artística.

A partir de 1769 a arte se depurou dos excessos e atingiu o rococó com expressão original, rica e graciosa. Coincide com o período rococó o apogeu da criação musical em Minas.

A verdadeira floração do barroco-rococó nas artes plásticas vem depois da poesia dos árcades: Claúdio e Gonzaga desapareceram do cenário mineiro respectivamente em 1789 e 1792 e só então o Aleijadinho entra a produzir os monumentos de sua arte: os Passos (de 1796 a 1799) e os Profetas de(1800 a 1810).

Ao mesmo tempo Athayde se revelou o mais expressivo pintor daquele século de luzes e realizou uma obra na qual se harmonizaram elementos nacionais com seus anjinhos e santas mulatas de graciosa leveza rococó, enchendo os espaços. Suas obras situam-se entre 1770 e 1824.

As obras-primas de Aleijadinho, Athayde e seus contemporâneos foram realizadas no final do século XVIII e difundidas em Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João Del-Rei, Prados, Congonhas, Sabará e regiões adjacentes. Diamantina, Conceição do Mato Dentro e Serro Frio, conheceram um barroco tardio, fora da influência do Aleijadinho; aí também foi dada maior ênfase à pintura do que talha. Nesta regiao surgiu o chefe da escola mineira da música: Lobo de Mesquita.

— x —

# A Música em Minas Gerais no Século XVIII

**"Curt Lange, o descobridor"**

## *A atividade musical*

Ainda que nos falte documentação sobre as atividades musicais dos primeiros tempos da formação da *Capitania Geral das Minas Gerais*, podemos assegurar que a música do povo português e o canto eclesiástico dos tempos se manifestaram simultaneamente, tão logo foram agregadas as primeiras aluviões humanas nos povoados, que com a ostentação de sua riqueza, logo a seguir adquiririam fama. Os emigrantes trouxeram com o seu acervo folclórico o instrumental próprio da época ou o construíram no seu novo meio com madeira do solo americano; o gentio nascido no Brasil já contava com cantores e danças que se emanciparam dos seus moldes nativos; os negros escravos, vendidos no norte e no centro do país para a mineração, chegavam com sua imensa caudal de cantos afro-brasileiros, e os que foram importados diretamente do continente negro dariam mais tarde, à música do Estado de Minas Gerais, as características próprias aos cantos e danças.

O contato com os índios deu a princípio oportunidade para a imitação de suas oclusões vocais e coreográficas e, talvez, para assimilá-las logo e transformá-las em patrimônio de uma parte do povo. A descrição dos festejos realizados por motivo da criação do bispado de Mariana, em 1748, dada a conhecer por Francisco Ribeiro da Silva em Lisboa, em 1749, e intitulada *Áureo Throno Episcopal, colocado nas Minas de Ouro, ou Notícia breve da Criação do novo Bispado Marianense*, comenta a interpretação de uma dança dos índios carijós por jovens mulatos. O processo do folclore musical nas Américas é bem conhecido em sua primeira etapa: o branco encontra com o índio e agrega mais tarde o negro. Estes três elementos aconteciam se repelir entre si ou fundir um com outro, chegando em alguns casos, à sincretização.

Em Minas Gerais, ao contrário, a febre do ouro precipitou os acontecimentos, os processos se fizeram mais violentos e o crisol em que se fundiam tantos credos e raças foi acionado com incrível rapidez. Não foi um *gold-rush* como o da Austrália ou do Alasca, através de uma invasão violenta que em pouco tempo deixaria novamente ermo o terreno. A pequenez do homem foi enfrentada com arrogância diante da incógnita de seu destino, se plantou decididamente e quando arrefeceu a prodigalidade do solo em ouro e pedras preciosas, ele construiu com o trabalho metódico a grandeza de um Estado.

Nos primeiros anos de vida da região, a existência perigosa do homem fomentou, como é lógico, o seu afã de expansão física e espiritual. Pelo seu isolamento e pela falta de oportunidade e de uma vida organizada, surgiram suas manifestações musicais, pela primeira vez, em grupos pequenos formados caprichosamente, dando rédeas soltas à sua imaginação e a seus impulsos primitivos. Deve ter sido enorme o acervo de então – jamais registrado – do qual passaram aos nossos dias apenas alguns comentários e um ou outro nome dos inúmeros envolvidos. Entretanto, basta se ter presente o riquíssimo tesouro dos cantos de mineração, que em parte se mantiveram vivos até os nossos dias, para se perceber, ao lado de outras formas vocais e coreográficas do povo, a diversidade desse passatempo naquela quadra tão distante. Na realidade foi a Igreja que susteve o frágil edifício do Estado em sua primeira fase de formação. Com a rigidez de seus princípios e uma vigilância rigorosa, ainda que difícil naquele enorme território, submeteu o aventureiro à lei de Deus e evitou, por esta forma, o caos social. Religiosos

como Frei Antônio de Guadalupe e seu sucessor, Frei Manoel da Cruz, se queixaram acerbamente a El Rei D. José de Portugal pelo "relaxamento dos costumes" e a infiltração de música inadequada nos templos, pedindo que se aplicasse as resoluções de Concílio Tridentino. Era inevitável que a música desse povo jovem e rebelde se infiltrasse nas igrejas e as danças licenciosas tivessem lugar no mesmo adro, prova por demais evidente da magnitude do cancioneiro em voga. Explica-se, assim, a ameaça de excomunhão (ipso facto) feita pelo primeiro dos dignatários mencionados.

É ao mesmo tempo muito significativo que este tenha constatado que os músicos que atuavam nas igrejas eram "homens pardos ordinariamente viciosos" e que sua queixa perante o rei se concentrasse principalmente num "mulato que se mostra cheio de orgulhos e enredos", sem dúvida um músico de significação. E o Desembargador Teixeira Coelho, que percorreu Minas Gerais, em viagem de inspeção, informou indignado à Coroa, em 1780, "que aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o Reino".

Esta constatação confirma amplamente que, pouco tempo depois de terem sido estabelecidas as cidades, o exercício da música passou inteiramente às mãos de negros e mulatos. A fama de suas habilidades foi tão grande que em 1817, por ocasião da viagem de Pedro I a Minas Gerais, o Capitão-Mor Henrique Lopes, em cada casa se hospedou o monarca, comprou três negros *charomelleyros* por quatro mil cruzados para serem agregados aos músicos de sua propriedade e agradar melhor o ilustre viajante, cuja inclinação para a música foi patrimônio de toda uma dinastia.

## Documentário

Ver "Cancioneiros dos Bandeirantes – Arquivo Público Mineiro – Catálogo – Revista do Instituto Histórico.

# O TEATRO NA MINAS BARROCA

*Numa sociedade tão sensível ao* "espetáculo para os olhos" *como era a nossa comunidade de mineradores do século XVIII, que se comprazia em solenidades religiosas e profanas de grande colorido exterior, com suas ruas e os pátios de igrejas profusamente decorados nas ocasiões festivas, com suas noites de luminárias e seus desfiles de carros alegóricos, não poderia estar ausente o gôsto pelo teatro, arte que faz confluir o prazer visual e a satisfação intelectual, imaginativa do homem. A época do barroco criou a ópera, arte que dava uma nova dimensão ao espetáculo cênico, acrescentando-lhe os efeitos da música instrumental e cantada. Em Minas, onde a música erudita atingiu alto nível de criação e execução, onde a sensibilidade plástica facilitava certamente a concepção de cenários e indumentária, onde um poeta da categoria de Cláudio Manoel da Costa chegou a escrever e fazer representar um drama musicado* — O Parnaso obsequioso — *e um músico do talento criativo de Inácio Parreiras Neves compôs uma* Oratória para o Natal *do* Menino Deus, *com partes or[illegible]dizadas e versos de boa fatura poética, era natural que se cultivasse não só o teatro, como também a ópera.*

*A verdade, porém, é que até hoje pouco se conhece da história teatral da Minas barroca. Só agora velhos documentos desentranhados dos arquivos de Portugal e do Brasil começam a revelar, como ocorreu ainda recentemente com a música, novos fatos sôbre o teatro colonial mineiro. Esperemos que os especialistas se debrucem sôbre êsses velhos papeis e as conclusões de seus estudos venham confirmar que houve realmente na capitania um apurado gôsto teatral e uma atividade cênica regular. Embora sabendo-se que em 1733 já se representava Calderón de la Barca em Vila Rica, que ali existiu no último quartel do século dezoito um grupo organizado de atores mulatos, que se construíram* casas de ópera *em Vila Rica e Sabará, além do* teatrinho de bôlso de Chica da Silva *em Diamantina, são ainda bastante incipientes as incursões dos estudiosos nêsse terreno da história cultural de Minas.*

Pesquisa: Florêncio José Ferreira Coutinho
De Tarquino José Barbosa de Oliveira e Cassio Lanari.

Cataguases, 3-01-1975.

Caro Dr. José Pedro:

Recebi à hora de partir sua boa e substanciosa carta. Valho-me da noite no hotel para respondê-la a fim de não mais demorar as informações que deseja, na medida modesta de minha própria serventia. Como já lhe disse, sou jejuno em música. Puro ouvinte emocional. Só distingo duas classes: a de meu gosto, que digo boa; e a que me desgosta, que digo ruim...porque me dá sono.

Será fácil, no Manso, dar-lhe o modelo de ata de arrematação pelo Senado da Câmara de Vila Rica. Seriam dois modelos: a) o da música para as solenidades de praxe em todo o ano; b) o da música para ocasiões excepcionais (posses de governadores; efemérides da família real, etc.).

Mas, para que se não passe a semana sem conversarmos, valho-me deste por-do-sol (diria melhor: da chuva, abundante e quase catastrófica) para este agradável recreio de saudades em Cataguases.

* *- *

Cássio Lanari (pesquisador emérito) cedeu-me algumas notas que tomara no 1º Cartório de Vila Rica, hoje recolhido à Casa da Baronesa. São extraordinariamente ricas de novidades musicais.

Trata-se de um Inventário processado em 1820 (Cód. 54, Doc. 644) do ab-intestato FLORÊNCIO JOSÉ FERREIRA COUTINHO.

Florêncio em vida fora trombeta-mor do Regimento de Cavalaria de Linha (rebatismo do velho Regimento de Cavalaria Regular, ou Pago, criado por D. Antônio de Noronha em 1775, a que pertencera Tiradentes, Alferes da 6a. Companhia).

Entre os bens, o de maior quantia era o soldo *que lhe deve a Real Fazenda,* a bagatela de 31$430 rs.. Seguiam-se, na ordem dos valores, quatro colheres e três garfos de prata (7$400 rs.), e uma *rabeca do norte com sua caixa usada, que sae à margem 6$000 rs.*

A casaca de pano preto, nova, que terá comprado ao tempo do falecimento para as grandes solenidades, valia o mesmo que a rabeca.

No passivo de Florêncio há uma enorme dívida: 75$900 rs. devidos à irmã Ana Maria de Santa Clara, casada com José Manuel, de um empréstimo que lhe fizeram para *remir um rabecão.*

Cássio, para referência de valores, anotou de outro documento o valor de uma rabeca nova com sua caixa e arco em 1778: 12 oitavas de ouro, ou seja, 16$400 rs. - o que indica os altos preços da instrumentação musical, pois que um belo *armário grande com duas gavetas e um gavetão em baixo, de madeira branca,* destes que atual-

mente os colecionadores disputam nos antiquários de São Paulo a lanços de 20 mil cruzêiros, fora avaliado por 4$000 rs.

Já é tempo de dizer quem fosse o modesto trombeta-mor. *Vivia de sua música* e tinha excelente voz de baixo, obrigatória nos conjuntos que disputavam o partido de Irmandades e as festas anuais de Vila Rica. O último sobrenome, COUTINHO, era de pouco uso.

Morreu em 1819, deixando duas filhas naturais: Romana, de 18 anos, e Felisbina, de 16 anos. Para cuidá-las, contratou anos antes a prendada Micaela dos Anjos Gonçalves Lima, mulher tão dedicada que reclamou a abertura do Inventário e, mesmo sendo analfabeta, foi nomeada Inventariante pelo Juiz de Fora e de Órfãos Des. Inácio José de Sousa Rebelo.

É preciso recordar que o Dr.Rebelo fora, nos idos da Inconfidência (1776-88), Juiz de Fora da Cidade de Mariana, privando da amizade particular do Ouvidor Tomás Antônio Gonzaga e do Intendente Bandeira. Estimava tanto Vila Rica que voltou em 1808 na qualidade de Intendente, cargo em que ~~honrou até~~ substituía o efetivo mais tarde (1818) ~~provavelmente~~, pois já o encontramos em 1815 a despachar processos na ~~época em que teria preferido voltar à~~ condição de mero Juiz de Fora, que teria preferido a deixar a terra de seus amores em proveta idade. Teria no mínimo uns 75 anos, em 1820.

* * *

Entre os bens arrolados, declarou a Inventariante que havia uma coleção de *grades musicais* em poder de João José de Araújo, colega e amigo de Florêncio na arte etérea. Micaela, ao que parece, não apreciava os íntimos do patrão, porque requerera a abertura do Inventário em razão do tempo já decorrido sem que João José o fizesse, tendo ficado a seu cargo algum testamento sem validade jurídica.

João José reagiu com um libelo cível (Cód. 78, Doc. 959): possuia as grades com dom de amigo que lhe fizera Florêncio. Por sinal que não tinham valor material, pois estavam em sua maioria truncadas. O advogado das menores exigiu-lhe o depósito em juizo para efeito de avaliação. O Des. Rebelo, homem prático, preferiu que João José as relacionasse, indicando o estado de cada uma, e firmasse do próprio punho o rol.

E aqui chegamos ao ponto culminante da pesquisa de Cássio Lanari. Autêntica trouvaille, cuja importância é insubstituível e de grande seriedade. O rol apresentado é nada menos que uma inesperada informação concernente a direitos autorais, documento cuja natureza ocasional dá à música barroca mineira o primeiro atestado coevo de autênticos compositores.

Florencio José Ferreira Coutinho: (Inventário de 1820) - Ouro Preto, 1º cartório - hoje recolhido a Casa do Pilar.



O rol compreende três classes:

a) Árias italianas;

b) Músicas portuguesas;

c) Grades por Florêncio José Ferreira.

Sabe-se que em 1811 arribava ao Rio de Janeiro o mestre Marcos Portugal, protegido dileto do Príncipe D. João, Regente, que o distinguira na Corte lisboeta com fartos estímulos de seu próprio *bolsinho*. Não viera com a família real na benemérita fuga às tropas napoleônicas e, até mesmo, gozara de favores franceses ao longe do príncipe amante de sua arte. Tão amante que se fizera acompanhar dos melhores instrumentalistas, polpudamente pagos, naquela carreira que nos trouxe a posição privilegiada de *cabeça* do império lusitano. D. João talvez tivesse mágua do pupilo, mas de coração sempre generoso reservou-lhe compensações de quem perdoa o filho pródigo.

Marcos Portugal trouxera da Itália, bem antes, a moda do bel canto. Isto explicará a penetração em Minas, através da voga carioca alimentada por Maria Scaramelli e seu marido, professor de baile, Luís Lacombe,,das *árias* cujas grades Florêncio colecionara.

O rol de João José de Araújo compreende 23 partituras, das quais 5 truncadas. Limitemo-nos às que contêm indicação de autoria:

Signore Girolamo Francesco *Lima* (Jerônimo Francisco de Lima)
Signore Vicenzo Affonsi
Signore Giovan Francesco de Mayo
Signore *Niccola* (na verdade Giacomo) Puccini
Signore *Sacchini (Antônio)*
Signore David Peres
Signore Baltasar Galuppi
Signore Pietro Antonio Arondario
Manuel Dias

Restam dois nomes que minha insciência não distingue se são de música (*Fragetta)* ou de gente *Coppendal)*.

*É curioso observar que o português Jerônimo F. Lima aparece entre os italianos.* Na verdade, estudou em Nápoles como pensionista de D. José. Faleceu em 1822 como professor de música do Seminário Patriarcal de Lisboa, deixando várias óperas à moda da origem.

O genérico *Músicas portuguesas* abrange mais o Brasil e Minas que o Vovozinho luso. Entram na classe 55 títulos, com 30 peças truncadas. João José de Araújo as faz coincidir com o gênero religioso:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Antífonas.... | 4 | Diversos..... | 11 |
| Graduais..... | 9 | Hinos ....... | 2 |
| Ladaínhas.... | 7 | Mementos..... | 2 |
| Missas....... | 8 | Novenas...... | 3 |
| Ofertórios.... | 1 | Ofícios...... | 7 |
| Te-Deum...... | 1 | | |

Há um título que não se sabe se cousa ou gente: *Missa a 5 terceira de Feo.* Pensamos que isto se traduz em Missa a 5 vozes, de FEO, nº 3. O nome mais parece italiano, se não for a primeira sílaba de FLOrêncio.

As atribuições de autoria vão tão completas quanto possível:

BENTO PEREIRA ..., ~~*Siqueris...*~~ Si quaeris...
FELIPE NUNES ..., *Invitário da Conceição*
FLORÊNCIO JOSÉ FERREIRA: 1) *Ladaínha a 8 vozes*
2) *Dies irae*
INÁCIO PARREIRAS NEVES: 1) *Quoniam Domine*
2) ~~*Siqueris*~~ Si quaeris...
*José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita:*
*Ladaínha*
PEDRO GUILHERME ... : *Missa*
TOMÉ FERNANDES (VIERA) DA TRINDADE:
1) *Ladaínha*
2) *Salutaris*
VITORINO JOSÉ ... : *Novena de Nossa Senhora da Amparo*

Como não encontramos, numa investigação sumária, nenhuma referência aos de sobrenome completo (e não há tempo para ver pelos nomes iniciais nos outros casos), em *Os Músicos Portugueses*, por Joaquim de VASCONCELOS (2 vs., Porto, 1870), somos inclinados a crer que os *portugueses acima* são de genuína cepa local.

Convém repetir: é o primeiro documento, o descoberto por Cássio Lanari, com uma *perfeita e clara atribuição de autoria !*

*Não nos admiremos do genérico* portugueses, em se tratando na maioria dos casos de gente com meio pé em África. *Bodarrando*, como diria mais tarde o grande negro Luís Gama, mas bodarrando com autenticidade, ao contrário daqueles que satirizava:

*Bodes há de toda casta,*
*pois que a espécie é muito vasta...*
*Há cinzentos, há rajados,*
*baios, pampas e malhados,*

*bodes negros, bodes brancos,*
*e sejamos todos francos:*
*uns plebeus e outros nobres,*
*bodes ricos, bodes pobres,*
*bodes sábios, importantes,*
*e também alguns tratantes...*
*Aqui, nesta boa terra,*
*marram todos, tudo berra...*

Minha avó, branquinha de Castela (Xavier de Toledo Prado), adorava esta poesia e a declamava com muita graça. Mas Luís Gama era tão racista que, na Convenção Republicana de Itu, não quis sentar-se entre os brancos: era contra a mistura de café com leite...

* * *

As *Grades por Florêncio José Ferreira* são a terceira classe do rol de João José de Araújo. Tanto se pode admitir a autoria, como o desempenho do copista. Não obstante, muitas grades serão autenticamente suas, pois sua condição de compositor já lhe estava insofismavelmente assegurada na classe segunda, dos Músicos Portugueses.

São 73 títulos, além dos quais há englobadamente as seguintes indicações genéricas:

*Livro de cantochão de música (capa branca)*
*35 grades de marchas militares*
*149 pedaços de papel de música (que não aparece onde se ajustem, por estarem todos truncados)*

Dos 73 títulos, apenas 13 estavam truncados. Convém sistematizá-los em grupos. Em música religiosa, havia 43 títulos. Compreendiam:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Antífonas...... | 8 | Diversos n.cl. ..... | 17 |
| Graduais....... | 3 | Hino .............. | 1 |
| Ladaínhas...... | 4 | Mementos .......... | 3 |
| Ofertórios..... | 2 | Responsos ......... | 4 |

Vimos antes que compuzera uma Ladaínha a 8 vozes e um *Dies irae* (sempre grafado Dies illa ...)

Sobram 30 títulos de música profana. Um expurgo do extremamente duvidoso facilitará a descoberta de Florêncio no entulho das grades:

*1) Più non si trovano...* Este título andava entre as árias italianas com a seguinte descritiva: Tercetto, Só violinos

*Più non si trova (sic).*

*2) State attenti miei patroni...* João José de Araújo, ~~voz de contralto nos coros que fazia com Florêncio, o baixo,~~ tinha mau ouvido para o italiano. Grafou: *Stato attento*, singular, com o plural *miei patroni*.

A Maria Scaramelli, inspiradora de Marcos Portugal, que fazia tanta questão de sua voz nas óperas que compunha que a trouxe com o marido em 1811, não devia fazer boa escola em Minas. Pelo menos fora da elite lírica, em outro tempo honrada com a sonetística de Cláudio Manuel da Costa.

No gênero militar, além das 35 grades em melée, encontra-se o seguinte:

*1) De toque de plantão*
*2) Vamos, guerreiros*
*3) Marcha*
*4) Logo o país*

No puxa-saquismo político, tão do gosto literário barroco (contradição paradoxal de uma escola amante da liberdade criativa que derrocou o classicismo...), há uns títulos sugestivos:

*1) Os dois Meneses*
*2) Nobre assembléia, a 8 vozes*
*3) Das três nações*

Mas o melhor de tudo anda na modinha, glória internacional que marrou e berrou nas mais nobres Cortes européias, esgotando lotações teatrais na voz cheia e doce nacional e, também, nas imitações lisboetas, forçando comicamente o tom e o beiço. Foi maior "loucura" que a boça nova de hoje, merecendo encômios até do sizudo embaixador de Londres na Corte de Sua Majestade Fidelíssima no final do século anterior.

Modinha bonita sempre, piegas às vezes:

*1) Querida Aspásia*
*2) O menino quer nanar*
*3) Oráculo de amor*
*4) Se queres vida folgada*
*5) Não me deixes, ingrata*
*6) O veneno hei bebido*
*7) Ao rogo e prato teu*
*8) Que lindas cadelinhas*
*9) Oh! sinto a mágua*
*10) Ninguém desmaie*

*11) Orminda bela*
*12) Eterna fé*
*13) Parte, oh! bela*
*14) Impio tirano*
*15) O pecador (sem violinos)*

Esta última recomendação de não botar violinos na plangência dos violões parece fundamental.

E ainda encontramos, de arremate, uns resquícios itálicos:

*1) De mandulino (truncado)*
*2) De mandulino (truncado)*
*3) Concerto de mandulino (truncado)*
*4) Dueto de Pirro*
*5) Tercetto de Pirro (truncado)*

O excesso de truncamentos nos leva a crer serem pedaços de duas músicas apenas. O instrumento musical, *mandulino*, é bem o bandolim originário da mandolina italiana, da família dos alaúdes, cuja versão napolitana (4 cordas duplas) conseguiu chegar ao Brasil depois de longa viagem por Espanha e Portugal.

Para finalizar mesmo, era preciso algo de grande sustância:

*Ópera com ato e música: Mundo na Lua.* (é do português Arvendano)

Nunca terá merecido as honras do Teatro São Carlos de Lisboa, mas nos parece que fez eco em terras brasileiras. Lembra o legítimo Cirano de Bergerac, precedendo poeticamente a viagem à lua de Júlio Verne. Se se descobre a ópera, talvez possamos reivindicar para Vila Rica a prioridade espiritual do convívio humano na grande inspiradora dos sonhos, vencendo o próprio Catulo da Paixão Cearense, cujo pai podia bem ter roubado o cavalo de São Jorge.

E aqui se encerra o precioso rol de João José de Araújo.

x x x

O códice concernente ao libelo cível prossegue com indicações de natureza pessoal: as grades deviam ser analisadas por dois professores da arte: Antônio Ângelo e Manuel da Ascenção Cruz.

Foram testemunhas na lide:

JOÃO NUNES MAURÍCIO LISBOA, pardo, natural e morador de Vila Rica, casado, 47 anos, *que vive de* sua música e de escrevente. ~~seu soldo de trombeta-mor do Regimento de Cavalaria [illegible] desta Capital~~

JOÃO MENDES DE ALMEIDA, pardo, natural de Sabará, morador de Vila Rica, casado, 50 anos, que vive de seu soldo de trom-

*beta-mor do Regimento de Cavalaria de Linha desta Capital.*

As grades ficaram em poder de João José de Araújo, a quem o Juiz Des. Rebelo julgou legítimo dono por graça do defunto Florêncio José Ferreira Coutinho.

* * *

Florêncio era homem de lutar por seus direitos com firmeza, não se temendo da justiça colonial que, em prazos e custas, era digna ancestral da que campeia atualmente.

Assim, houve o caso da Irmandade do Carmo - congresso da gente <u>bem</u> no comércio de Vila Rica, que Fritz Teixeira de Sales contrapõe à intelectualidade pobre do tempo, reunida na Irmandade de São Francisco de Assis. Marília, a amada de Dirceu, deu nítida preferência a esta última.

Cabe dizer que Gonzaga não desdenhava nem da música, nem da sanfoninha, ao compor com bela voz baritonal as suas meigas liras:

*com tal destreza toco a sanfoninha*
*que inveja me tem o próprio Alceste*
*(...)*
*nem canto letra que não seja minha.*

E compunha com tal inspiração que uma loura ingrata ainda lhe rondava os passos, passando estrepitosa na carruagem de Fanfarrão Minésio - um dos dois *Meneses* de Florêncio.

A Irmandade do Carmo, no ano que foi de 1-09-1807 a 31-08-1808, contratou o *partido da música* de suas festas com Francisco de Melo Rodrigues. Era soldado-músico do Regimento de Cavalaria de Linha e, portanto, colega de Florêncio.

Como bom tratante, reuniu as vozes necessárias com a promessa de pagar 10 oitavas de ouro (12$000 rs.) anuais a cada um. Dentre as vozes: Florêncio José Ferreira, o baixo, e João Alves de Sousa, o contralto em falsete.

Porque respeitava o trombeta-mor, pagou-lhe as primeiras 5 oitavas e amoitou. João Alves de Sousa, necessitado, recorreu a Florêncio que lhe adiantou a importância e se substabeleceu no crédito: agora, de 15 oitavas (18$000 rs.).

Em 1810, Florêncio o apertou. Nada. Recorreu a Manuel da Ascenção Cruz, chamado depois a testemunhar no processo. Cruz obteve do partidista o reconhecimento do débito e a promesso de pagar quando recebesse o soldo no Regimento. Recebeu e gastou. Iniciado o libelo judicial, o chicanista invocou perante o Juiz

de Fora o privilégio de foro militar. Florêncio pedira ao Capitão General, como era de praxe, a competente licença para agir contra o militar malandro. Até precatória para o Rio de Janeiro se fez necessária para cercá-lo. O biltre ensaboado escorregava, fácil e por último exigiu-se de Florêncio, autor no processo, que desse fiança para garantia das eventuais custas.

Deu-a e das boas: Marcos Coelho Neto (II), havido pelo Juiz *com bens de raiz e muito suficiente e abonado para a dita fiança*. É confortador ler isto sobre um excelente instrumentalista (provavelmente, também compositor como o pai).

Para provar a legitimidade do crédito, chamaram-se testemunhas do autor.

A primeira testemunha foi o lojista de secos, Cap. (Aux.) João de Deus Magalhães Gomes. Confirmou tudo, pois era ao tempo procurador da Irmandade do Carmo e assistira ao trato do partidista com os dois músicos.

As duas outras testemunhas interessam particularmente à História da Música Mineira:

MANUEL DA ASCENÇÃO CRUZ, já nosso conhecido, escrivão das execuções cíveis, capitão de auxiliares, pardo, casado, natural de Mariana e morador em Vila Rica, 52 anos, *que vive também de sua arte da música*. *Diz que* todo mundo sabia que Florêncio era músico de profissão e vivia de cantar a voz de baixo. Cousa pública e notória, Foi em sua casa que se fez o trato para liquidação do débito. Chegara mesmo a visitar o Réu para a ajustar a situação em 1810. Francisco de Melo Rodrigues prometera pagar tudo ao sair o soldo, inclusive as custas da ação em juízo. E nada cumpriu.

Quanto a Florêncio, depõe que é homem *de verdade e consciência em contas, incapaz de pedir o que se lhe não deve.*

JOAQUIM JOSÉ DO AMARAL, pardo, casado, natural e morador de Vila Rica, músico do Regimento de Cavalaria de Linha, 49 anos. Acrescenta ter sido também vítima do safado: cantara a convite do Réu na novena e festa do Carmo e ficara a ver navios.

Florêncio ganhou a questão. Francisco de Melo Rodrigues foi condenado a pagar os 18$000 rs. do débito e mais 26$965 rs. das custas processuais. Isto em 1815, cinco anos depois de iniciada a questão.

* * *

Florêncio já andava doente por volta de 1812. A botica de Joaquim Coelho Pereira, na Rua de São José, tinha clientela fina: o Ajudante de Ordens João Carlos Xavier da Silva Ferrão, tio

de Marília (D. Maria Dorotéia Joaquina de Seixas), o Dr. Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos (aliás falecido no Rio de Janeiro, com numerosa família), além de uma digna complacência com a classe dos músicos. Nada menos de cinco têm crédito na sua farmácia:

1) ANTÔNIO FREIRE DOS SANTOS, que nas célebres festas dos Desposórios Reais (1786) arrematara a música, apresentando como fiador a Inácio Parreiras Neves. São as festas descritas nas Cartas Chilenas por Critilo, símbolo das grandezas de Fanfarrão e também de suas chocarrices. Sabemos que o Capitão General estaria começando a cortejar a amante do Ouvidor, a quem já tinha dado um filho *exposto à porta de Floricio...*

2) ALEXANDRE DE AQUINO, de quem não sabemos nada;

3) FRANCISCO DE MELO RODRIGUES, o tal do partido da Irmandade do Carmo que lesava aos companheiros como mau pagador;

4) SEBASTIÃO DE BARROS E SILVA; e

5) FRANCISCO TELES DE MOURA.

Devem tanto ou mais que o ajudante de ordens, deixando-nos indecisos entre o bom conceito dos músicos, ou sua má saúde...

Esquecemos de contar FLORÊNCIO JOSÉ FERREIRA, cujas despesas apoticárias andavam em alto nível. Era quem devia encabeçar a lista acima.

* * *

Florêncio, ao tempo da Inconfidência, foi compelido a ser parte no tumultuoso processo repressivo. No dia 13 de junho do tenebroso ano de 1789, lançou mão da pena para "denunciar" o jovem cirurgião Salvador de Carvalho do Amaral Gurgel, então nos 27 anos de idade e sonhando com entrar no quadro do Regimento de Cavalaria Regular. O caso pareceria, aos olhos de hoje, triste mancha na biografia de Florêncio José Ferreira, não fosse fazermos uma cronologia rigorosa dos acontecimentos *delatados...*

Transparece de tudo uma profunda influência social de Tiradentes, cujas palavras são repetidas por Salvador a Florêncio com fidelidade de vírgulas, além de um acolhimento ideológico que ressalta do negativo social.

Convém esclarecer aos nossos contemporâneos que o saber de um delito de lesa-majestade sem denunciá-lo equiparava o pobre sapiente ao próprio criminoso, conhecimento que o Dr. Antônio José

Soares de Castro, pardo, formado em Coimbra, advogado em Vila Rica, procurou espalhar o mais que pôde para evitar malentendidos, ao mesmo tempo que desnaturava evidências e incentivava a amnésia total dos incautos.

<u>Eis os fatos de 1789:</u>

<u>3-05</u> - Florêncio diz que estava no princípio de sua doença e procurara Salvador, praticante de cirurgia, para que o examinasse e lhe desse algum remédio. Trataram da doença e depois conversaram:

<u>S.</u> - Pretendi entrar para o Regimento como ajudante do cirurgião-mor. Não o consegui... Mas logo tudo isto vai mudar...

<u>F.</u> - Mudar ? De que geito ?

<u>S.</u> - Está para haver um levante nestas Minas. Já não conseguimos aguentar tantos poderosos a virem para cá todos os anos. *(Tiradentes dizia: capitães generais que a cada três anos chegam e roubam um milhão; e seus criados outro tanto).*

Diz Florêncio que se *escandalizou e foi embora.* E como o disse no ainda pior ano de 1790, com tantos mineiros encarcerados em Vila Rica e no Rio de Janeiro, a conclusão era indispensável e óbvia em quem apreciava ter a cabeça sobre os ombros.

*

<u>4-06</u> - Salvador foi visitar o cliente. Conversa vai, conversa vem, passaram ao seguinte diálogo:

<u>S.</u> - Escapei de boa ! Lá está o Alferes Joaquim José na casa *forte* do Rio... Veja se lhe dou a carta que me pediu: que tal me punha ?!

Florêncio repete a mesma saída: tornou a atalhar a conversa e Salvador se foi embora. Como ainda estava doente e sem poder sair, diz (sempre em 1790) que logo depois escreveu uma carta ao Visconde de Barbacena denunciando as conversas...

Mas não o fez, como se verá.

*

<u>11-06</u> - Salvador é preso e recolhido à Cadeia, como suspeito de Inconfidência. Era um entre dezenas dos levados à prisão. Vila Rica inteira devia acompanhar a repressão policíaca.

*

<u>12-06</u> -- Os ouvidores Saldanha e Manitti tiveram um dia

*

bastante atarefado. Oficializava-se nesse dia a abertura da Devassa-MG, destinada pelo Barbacena a coonestar seus atos anteriores em face de correr no Rio, desde 7-05, uma Devassa-RJ sobre o mesmo delito, a cargo de um ministro da Relação, o Des. Torres, e do ouvidor do Rio, Des. Marcelino Pereira Cleto, ambos nomeados pelo Vice-Rei.

Não obstante, submeteram a Salvador C.A. Gurgel uma inquirição e até o acrearam com três testemunhas: o pardo Crispiniano da Luz Soares, de 23 anos, alfaiate no Tejuco, também preso na Cadeia; Raimundo Correia Lobo, major dos pardos do Tejuco; e o Dr. Antônio José Soares de Castro...

O sórdido Basílio de Brito, na denúncia de abril (15), se cevara de contar todas as cousas que lhe haviam dito, ou ele pudera ouvir, desde a Estalagem das Cabeças até os balcões de Vicente Vieira da Mota, na casa de João Rodrigues de Macedo hoje denominada (e desde 1797) *Casa dos Contos*. Basílio fora preso no tronco do Tejuco pelo Intendente Meireles, o *Cabeça de Ferro*. Razões: contrabando de diamantes e assassínio. Fora condenado a degredo em Angola. Conseguira fugir para Vila Rica. Uma precatória ao Ouvidor Gonzaga pôs este em ação: Basílio foi recolhido à Cadeia Pública.

Mas talvez por ser coronel de auxiliares do Regimento de Paracatu, título adquirido aos asseclas de Fanfarrão, este se julgou no dever de salvar os compradores dos fardões que vendia às centenas. Mandou transferir o preso para a Casa do Contrato, talvez a que pertencera a João de Sousa Lisboa na Rua Direita de Ouro Preto, pois estamos no ano de 1784. Feita a transferência, mandou pôr o réu em liberdade e dar-lhe salvo-conduto para livre trânsito em toda a Capitania...

Diz Critilo (Ouvidor Gonzaga) que Fanfarrão revogava até sentenças da Relação, quanto mais de um simples Intendente dos Diamantes e sua poderosa Junta Diamantina !

*pespega à Lei a boa inteligência*<br>
*que extensiva se chama. Sim ! entende*<br>
*que, aonde o Rei ordena que só haja*<br>
*recurso a ele mesmo, nos faculta*<br>
*recurso aos Generais: pois que estes fazem*<br>
*em tudo (e mais que tudo) as suas vezes.*<br>
*Ah ! Dize, meu Amigo, se podia*<br>
*dar-lhe outra inteligência o mesmo Acúrsio ?*<br>
*Este grande doutor que já nos finge,*<br>
*nos princípios de Roma, conhecida*<br>
*a Divina Trindade...* (C.Ch. 8:304)

É fácil, à nossa inteligência atual, ver o Dr. Soares de Castro visitar o nosso Florêncio e até redigir-lhe uma hábil e inócua carta-denúncia logo no dia 13 subsequente...

*

13-06 - Florêncio assina uma carta ao Visconde de Barbacena narrando as conversas de Salvador e alegando que a doença e a ignorância não lhe permitiram escrevê-la antes...

O Visconde General achou-a tão insignificante que a sepultou no arquivo. Passar-se-ia quase um ano até que Florêncio fosse lembrado e fosse depor na Devassa-MG. E ainda assim, a carta foi de cambulhada com outros muitos papéis retidos pelo Visconde a acrescentar-se no final dos Autos (volume II da edição do Ministério da Educação, Rio, 1937).

*

A utilidade da inquirição foi precisar alguns dados da vida de Florêncio José Ferreira. Há omissão da cor, o que pode bem ser de branco, ou de pardo indefinido - o que convirá medir pelo talento da mestiçagem. Nascera no Inficionado de Mariana (atual distrito de Padre Viegas) em 1750. Vivia do soldo de músico do Regimento de Cavalaria Regular (o mesmo chamado depois de Linha), onde pontificara o libertário e republicano Tiradentes, oficial alferes da 6a. Companhia. O herói, na data da inquirição (15-04-1790), assumia a responsabilidade integral da sedição projetada, achando-se preso no Rio de Janeiro, Fortaleza da Ilha das Cobras.

Tiradentes foi quem disse: *Hei de armar uma meada que nem em cem anos a deslindarão.* Frase que Critilo, nas Cartas Chilenas, quase repetiria:

> *Pois eu também já vou contar verdades*
> *em que possam falar os homens sérios*
> *inda daqui a mais de um cento d'anos...*
> *(C.Ch. 11:54)*

Florênio, que só fez música sem armar meadas, nem dizer verdades, morreu em 1819. E se fez um silêncio de quaseduzentos anos sobre o seu próprio silêncio.

Curt Lange abriu a caixa de segredos da música colonial e recuou o talento que se supunha anscido no Brasil com o Padre José Maurício Nunes Garcia, elevado pelo Regente D. João (cujo talento de descobrir talentos nos admira até hoje) a organista de sua Capela Real. . O padre que, em música religiosa, faria empalidecer a estrela de Marcos Portugal, o prolífico gênio musical lusi-

tano, falecido no Rio em 1830.

Lange, no recuo do meridiano musical, revelou a Minas e ao mundo gente do nível de Emerico, Parreiras Neves, Marcos Coelho Neto (seriam ambos, pai e filho ?), e alguns outros.

D. Oscar, na Cúria de Mariana, conseguiu reunir belo patrimônio de grades e partituras: o barroco sonoro do ciclo do ouro. Mais de 700 peças de inspiração religiosa, mais de outro tanto de músicas profanas e nada menos de 300 criações para bandas militares ! Afinal teremos a oportunidade de "nacionalizar" o repertório das tropas brasileiras...

Conceição de Resende, com inteligência e alma, secunda D. Oscar dando o trato catalogal e interpretativo que aquela riqueza exigia. Aos que mastigam as canelas de Curt Lange, responde com generosa simplicidade:

- Não roubou nada. Salvou. Os originais de cujo furto o acusam estão aqui. Aqui em Mariana. Aqui, no Museu de Música Barroca de Dom Oscar.

E estão mesmo. Começando a dar de novo o que falar, como Gonzaga o prometia aos homens sérios.

E o nosso Florêncio, com sua excelente voz de baixo, na excelência de suas composições até então anônimas, ressuscita por força de Tiradentes, de Critilo, de Dirceu, de mestre Cláudio, do gênio plástico do Aleijadinho, das cores de Manuel da Costa Ataíde. Uma plêiade que renasce do século XVIII e dos oitocentos mineiros.

O homem sério, Cássio Lanari, biógrafo do Aleijadinho por vocação ancestral herdada de Rodrigo Ferreira Bretas, ao investigar tudo (e mais que tudo) com inteligência e argúcia, acrescenta novos nomes às fulgurações do ciclo do ouro. Ouro pó. Ouro pedra. Ouro vida. Ouro mundo. Ouro poesia. Ouro plástico. Ouro harmonia. Mas sobretudo: ouro polimórfico da inteligência criatica. É ela que se recria sempre, desde Vila Rica, desde Tiradentes, caracterizando o barroco cuja única regra é exercício da liberdade em forma e substância. Liberdade até de criar gente: os pardos geniais que dão lições de amor aos pobres mundos do ódio e das dissenções preconceituais.

*

E como Cássio Lanari distribue generosamente as betas de sua Minas, caro José Pedro, aí lhe indico a fonte da pesquisa histórica. E V. já tem, para o seu ensaio talentoso, a mestra Conceição de Resende: ecce Femina.

E porque esta carta vai demasiado longa, acrescento sobre Florêncio José Ferreira uma pequena notícia: era da Irmandade de São Miguel e Almas, da Matriz do Pilar de Ouro Preto... A mesma Irmandade modesta de que também era Irmão o grande Cláudio Manuel da Costa, cujos sufrágios (apesar do suicídio) foram cumpridos religiosamente com as trinta missas de praxe. Florêncio fora Irmão da Mesa (1806) e também Escrivão (1810) da discreta associação. Certamente foi ela quem lhe fez o enterro e lhe sufragou a alma com as mesmas trinta missas dadas ao Irmão Cláudio em 1792.

Tudo que aprendi vai acima. Sua "gota", doença de lorde inglês, certamente há de sarar rápido com uma boa campanha democrática. São os votos sinceros que lhe formulo, egoistamente, para gáudio de 1975.

Um abraço do seu, <u>quae sera tamen,</u>

Tarquínio/

# RAZÕES HISTÓRIAS

Joel Neves

## O Absolutismo e a Arte Barroca

O caráter sempre mais leigo da arte religiosa pode, portanto, ser considerado como influência direta do absolutismo. Em Minas, como veremos, a situação é ímpar. Em decorrência do distanciamento, e mesmo da repulsa à corte, iremos notar um certo depuramento do estilo, mas, ainda aí, eivado do fantasma do absolutismo e, muito proximamente, gerido pelo absolutismo eclesiástico.

A relação causal existente entre o absolutismo e a arte barroca aparece muito nítida na pintura das igrejas. Um exemplo disto pode ser notado, sobretudo, na pintura barroca dos tetos das igrejas mineiras, que concretiza onticamente a própria noção abstrata do absolutismo. Ela é, ao mesmo tempo, afirmação e negação do teto. Ao mesmo tempo, esta decoração fecha e alarga o espaço; é simultaneamente, limitação e negação de todos os limites. Trata-se de uma pintura limitada e ilimitada, relativa e absoluta, à semelhança do conceito de poder absoluto.

Outra característica fundamental do barroco, também reflexo do absolutismo, pode ser encontrada na virtuosidade técnica – a deformação das formas naturais, proporcionando um ilusionismo refinado. Esta particularidade nos interessa muitíssimo em função de nossa leitura do adro de Congonhas, onde ilusão e deformação constituem fundamentos plásticos do conjunto dos profetas.

O ilusionismo vinculado à deformação das formas naturais seria, de algum modo, manifestação de poder ou de excesso de poder, tão próprio ao absolutismo. Embora saibamos que o artista barroco não procura a deformação pela deformação, a busca de forma fora do normal reflete sua concepção de soberania absoluta sobre a realidade e a matéria-natureza.

Sobretudo as representações anatômicas padeceram, no barroco, da inversão internacional de posições as mais anormais. A liberdade natural da atitude e dos movimentos se encontrava sob o jugo da intenção do artista, que procurava atingir a impressão de não haver problemas construtivos ou técnicos.

O ilusionismo barroco é feito da virtuosidade absoluta do artista, revelando o excessivo poder de transformar a realidade no irreal, o irreal em realidade, o limitado no ilimitado, o orgânico em inorgânico. Daí o período barroco ter se caracterizado pelo exibicionismo do poder – o absolutismo – através de uma unidade abrangente de todos os fenômenos contraditórios, tais como: o limitado convivendo com o ilimitado; o formal lado a lado com o informal; o simétrico e o assimétrico em um mesmo campo; naturalismo e antinaturalismo em íntimo conluio.

O paradoxo do barroco mineiro – e, sobretudo, o paradoxal do adro dos profetas em Congonhas – é a utilização de um estilo alimentado pelo absolutismo – e expressão mesma de absolutismo – para se combater o absolutismo.

(Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro. Joel Nunes, Editora Itatiaia, 1986)

# RAZÕES HISTÓRIAS

Joel Neves

## A música religiosa na corte portuguesa: iluminismo e D. João VI

O iluminismo afetou a longa e íntima relação da nobreza portuguesa com a música. As forças do iluminismo em Portugal expressaram-se na música de maneira diferente do que em outras monarquias absolutistas européias. O processo de consolidação do poder da monarquia absoluta – num país aonde a igreja exercia um papel proeminente em questões culturais e econômicas – envolveram a absorção da hierarquia eclesiástica pela coroa. Este processo, iniciado no reino de D. João VI (1707-1750), teve um impacto duradouro sobre a música em Portugal:

> "[...] o preço dessa estratégia centralizadora al divino fora uma interpretação excessiva dos universos simbólicos do sagrado e do profano, afastando o Poder régio das áreas de produção cultural puramente seculares como a Ópera, por exemplo, que na maioria das restantes monarquias absolutas da Europa alcançara, entretanto, um estatuto verdadeiramente emblemático do próprio conceito de Absolutismo". (NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa: Europalia 91-Portugal)

Apesar deste processo de distanciamento entre a corte e a música secular ter diminuído por voltado início do século XIX, em 1808 a música religiosa era o único gênero diretamente financiado pela coroa portuguesa. Este fato deve-se também a profunda devoção e amor pela música religiosa por parte de D. João VI. Desde a sua juventude, o príncipe regente revelara "dons especiais" como cantor de cantochão, e durante todo seu reinado a música religiosa recebeu atenção e proteção. Imediatamente após a chegada da família real ao Rio de Janeiro, D. João VI iniciou a reorganização da Capela Real.

# RAÍZES DAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS EM MINAS GERAIS

O Barroco Mineiro permaneceu fiel ao espírito filosófico dos séculos XVII e XVIII, cuja visão era o esplendor do pensamento refletido na arte; tudo era luz indicando a glória de Deus, cor no brilho do ouro e movimento nas igrejas que surgiram cantando.

Em contraposição a busca desenfreada do luxo, da emoção, do prazer, fez com que o ouro fosse a tônica da idade áurea em Minas.

O ciclo da cana de açúcar, do cacau, com sua riqueza, alimentou o barroco europeu, absorvido pela Bahia, Pernambuco e outros Estados do Nordeste. Era uma arte importada, sem características regionais, conseqüência da facilidade de comunicação com a Europa; suas igrejas eram construídas por religiosos de congregações que tinham sua sede em paízes já desenvolvidos das quais assimilavam o estilo barroco.

Em Minas deu-se o contrário; dois motivos incrementaram um barroco tipicamente regional: o insulamento geográfico e a proibição pelo Marquês de Pombal de estabelecimento de ordens religiosas e conseqüente expulsão dos jesuítas promotores da cultura.

Minas vivia abafada e contida em suas montanhas: há mensagem de solidão na poesia dos Inconfidentes e na obra do Aleijadinho que contempla a Transcendência... O espírito da Idade Média prevalecia...

Foi a Igreja que implantou a cultura e a contribuição intelectual foi dada pelas Irmandades e Ordens Terceiras; a Irmandade de Santa Cecília, nos moldes de sua homônima em Portugal, promovia o ensino da música. A influência religiosa que ditou o barroco pontifical conduziu as atividades dessas instituições.

Nenhuma outra cultura anterior havia instruído a população estranhamente misturada de raças e civilizações, fechada entre montanhas.

Por esta razão, com louvores a Deus Onipotente, a arte religiosa é a mensagem da doutrina cristã comunicada pelos jesuítas e vai se integrar na expressão máxima do barroco em Minas.

Eis aí as razões das atividades artísticas em Minas áurea: pelos recursos da arte – também – a Igreja se tornou a equivalência terrestre do sobrenatural, especialmente através de seu símbolo mais sensível: a música.

## *Características do Barroco*

As características que constituem fundamentalmente o Barroco, em geral, sob diversas influências são múltiplas e variadas; muitas são antagônicas, incoerentes – o que explica a dualidade e as contradições que o caracterizam.

Não se pode definir essas características; tenta-se especificar de maneira abrangente, as influências **conotadas no barroco**; estas, em regiões mais afastadas dos centros europeus, tomaram feições próprias de acordo com a cultura regional. É o caso do barroco artístico que se nacionalizou em Minas com suas modificações estruturais e formas aplicadas à arte. É original, pois a mão de obra é genuína, feita por artistas autodidatas, mulatos, domiciliados em região insulada entre montanhas, usando matéria-prima local, como a pedra sabão.

"*O Barroco, como* ***expressão de uma visão do mundo e dos valores*** *(e não apenas uma forma artística),* ***nasce da angústia****, uma das mais terríveis que o mundo já conheceu: a consciência do pecado – e do grave pecado da rebeldia, do qual a luxúria seria apenas um aspecto.*

*O homem gótico era um homem inteiriço – bom ou mau, São Francisco ou um Luiz XI; nele não havia quebra de consciência. Estava num mundo ordenado onde havia lugar para todos os valores e, sujeito a Deus ou ao demônio, a sua consciência não era dividida.*" (João Camilo de Oliveira Torres "in" História de Minas Gerais - 2° volume)

→ "*Esta angústia vê-se em todas as manifestações do barroco:* ***uma intenção religiosa por meios profanos****, um desejo do céu, associado a uma terrível saudade dos bens terrenos. Daí a gravidade, a seriedade de toda arte barroca; em nenhum caso vemos a alegria, a pura alegria franciscana e medieval: sempre a seriedade de quem já sentiu muitos espinhos ferirem a carne, de quem sabe o gosto amargo do pecado e do arrependimento.*" (ob. cit)

**Na arte, o torturado das formas revela a grande angústia** nascida da verificação de que o homem era um ser dilacerado e que havia dor nas alegrias mais puras; **essa angústia era essencial** na manifestação artística.

→ Outra característica é fundamental no Barroco: a **contradição**; o homem descobriu que poderia haver uma contradição entre **a verdade conhecida e a realidade dos fatos.**

"*A visão dualista (derivada da luta do homem entre o espiritual contra a matéria) se encontra nesta característica puramente barroca: o das relações entre "alma e corpo" que os antigos entendiam como "forma e matéria" do mesmo ser, simplesmente unidos.*"

"*O conflito entre a vida da natureza decaída pelo pecado e a vida da Graça Divina constitui toda a tragédia do Barroco*" (ob. cit).

Derivada dessa "**visão dualista**" uma característica se afirma: o **caráter eminentemente profano da arte religiosa do Barroco**, muito embora seja expressão de vivências religiosas autênticas e vivíssimas.

Procura-se Deus mas aceita-se todas as coisas profanas; as belas manifestações da natureza não são vistas como dádivas de Deus mas como um sinal de que existe uma natureza que leva ao pecado.

**Na integração das características múltiplas do barroco nota-se permanentemente o caráter sensorial que marca as obras da época.**

A consciência da **dualidade** entre espírito e corpo, rei e povo, forma e matéria, graça e natureza, são característica que definem o barroco.

# O Mundo Barroco
## - O Barroco como visão de vida -

(Do Livro "História de Minas Gerais" de João Camilo de Oliveira Torres. 2ª volume, Difusão Pan-Americana do Livro, pág. 463 - Rua da Bahia, 1176 – Belo Horizonte-MG)

## Características

O Barroco, como expressão de uma visão do mundo e dos valores, e não apenas uma forma artística, nasce da angústia, uma das mais terríveis que o mundo já conheceu: a consciência do pecado.

E do grave pecado da rebeldia – do qual a luxúria seria apenas um aspecto. O homem gótico era um homem inteiriço – bom ou mau, São Francisco ou um Luiz XI – nele não havia quebra de consciência. Estava num mundo ordenado, onde havia lugar para todos os valores e, sujeitos a Deus ou ao demônio, a sua consciência não era dividida. Daí também a diferença com o barroco europeu – símbolo do poder, da realeza.

O homem começou a descobrir que poderia haver uma contradição entre a verdade sabida de fontes vulneráveis e a realidade dos fatos.

Foi um precipitar de revelações: a descoberta da Antiguidade, a descoberta de novos mundos, as rebeldias protestantes, negando a estrutura visível da Igreja, etc.

Tudo como se sabe, veio de uma vez e conjuntamente. Quando o homem recomeçou e redescobriu de novo o Cristo, os seus olhos eram outros. Daí o caráter eminentemente profano da arte religiosa do Barroco muito embora seja expressão de vivências religiosas autênticas e vivíssimas.

Procura-se a Deus: mas aceita-se todas as coisas do mundo (não como dádivas de Deus como São Francisco no Cântico do Sol), mas sim como o sinal de que existe uma natureza que nos leva ao pecado.

Ver nas coisas da natureza o sinal vivo da contradição e do pecado, não irmãs, mas companheiras de luxúria, eis o que se dava com o homem que viria depois do que se convencionou chamar Renascimento.

Vejamos um exemplo no Templo Católico – a Igreja:

Um templo católico tem por vértice a mesa (altar) na qual se celebra o Sacrifício. Essencialmente é isto.

O templo barroco tornou-se uma profusão de cores de figuras de detalhes, de arrebiques, de soluções surpreendentes (pode-se falar a vida inteira sobre um frontão ou um portal) em resumo, uma sobrecarga de cores e de figuras que fazem desaparecer o altar...

Os fiéis têm a sua atenção despertada por mil aspectos secundários e pode ficar todo o tempo do sacrifício distraído pelas expressões plásticas do templo ignorando o que se passa no altar. Este fica longe, há balaustradas, colunas, tribunas. Esta angústia vê-se em todas as manifestações do barroco: uma intenção religiosa por meios profanos, um desejo do céu, associado a uma terrível saudade dos bens terrenos.

Daí a gravidade, a seriedade de toda arte barroca; em nenhum caso vemos a alegria, a pura alegria franciscana e medieval: sempre a seriedade de quem já sentiu muitos espinhos ferirem a carne; de quem sabe o gosto amargo do pecado e do arrependimento.

Esta angústia essencial e o apego aos bens deste mundo explicam a procura de soluções múltiplas, a luta contra a matéria empreendida em toda a profundidade, este amontoado de florões, esta incapacidade de fazer um arco, uma curva, mas uma sucessão de formas que se perdem, de anjos que esvoaçam, de flores e etc... que fazem de um detalhe arquitetônico tema para livros inteiros. É a luta do homem contra a matéria; é também a fuga angustiada de quem procura esconder-se, fugir, açoitado por um complexo de frustração que atinge todo o ser, onde o corpo e alma se encontram neste problema puramente barroco que não preocupava os antigos e depois envenenou definitivamente a Filosofia: - o das relações entre "alma e o corpo" que os antigos entendiam como forma e matéria do mesmo ser, simples e pacificamente unidas. Esta divisão entre o corpo e alma, entre a matéria e a forma, entre o céu e a terra, entre a vida da natureza e a da graça – eis toda a tragédia do Barroco, em formas protestantes ou católicas.

Estes motivos conflitantes tiveram uma repercussão no campo político: a criação do estado moderno pela institucionalização da monarquia hereditária no absolutismo. O Estado Barroco não era apenas uma instituição à parte; era uma instituição ausente do povo. Esta separação entre o rei e o povo torna-se nítida e plasticamente representada num fenômeno que se tornaria geral nos séculos XVII e XVIII. (dualidade)

De todas as criações do Barroco esta seria a que lhe sobreviveria: os povos passariam a ser governados por uma instituição abstrata que imporia a sua vontade a todos os homens, uma instituição distinta separada, separada, soberana.

O torturado das formas revela a grande angústia nascida da verificação de que o homem era um ser dilacerado e que havia gosto de morte e pecado nas alegrias mais puras.

Em Vieira vamos encontrar a mais nítida consciência do drama da condição humana e em Pascal – é a própria expressão da angústia.

A consciência da dualidade entre espírito-corpo, rei-povo, forma e matéria, graça e natureza – eis o Barroco.

# O Barroco em Portugal

Sobre as bases sociais e o alto significado do Barroco em Portugal, a atingir a sua plenitude no reinado de D. João V o "rei mineiro", assim se expressa Jaime Cortezão.

"Todas as expressões e aspectos exteriores da vida obedeceram então ao mesmo estilo: o barroco. Os modos coletivos de viver, as artes plásticas, as letras, o mesmo culto religioso em que se fundam todas as artes, tendem à superação hiperbólica do humano e do real; - à violação da medida comum; à orgulhosa afirmação de uma classe senhorial sobre as demais".

Para lograr esse efeito, os artistas servem-se de todos os artifícios, absurdos e excessos. A literatura toma como tema a exibição magnificente, o triunfo sobre a morte, a apologia do sobrenatural.

Três gêneros abundam e caracterizam a época: os relatos das entradas públicas dos embaixadores nas capitais estrangeiras ou dos prelados em suas dioceses; os panegíricos e elogios fúnebres de pessoas reais e personagens de alta gerarquia no clero e na nobreza e a descrição das procissões.

Nas artes plásticas triunfa o barroco – diremos o barroco do barroco.

Se o templo, desde o começo do século anterior, adotara os estilos profanos dos palácios seculares e se tornara num salão de festas, num teatro resplendente, em parte alguma, como em Portugal e no Brasil, levou-se mais longe essa adaptação ao divino, dos estilos aristocráticos do homem.

Sobrava aos portugueses para isso a vivência oriental.

O barroco foi em Portugal, mais do que em qualquer outro, um estilo de império.

Para exprimir, quer a onipotência dum regime – o absolutismo – e duma classe – a nobreza – quer a majestade do divino, o artista, na lógica do barroco, fundou todos os elementos do fausto imperial.

Onde o ouro permitiu a unificação das artes do oriente com as do ocidente, o tempo hesita na ofuscação do ouro, no lavor opulento da talha, no tom magenta do charão, na alada ou exótica fantasia dos dragões e das paisagens, entre a igreja cristã, o templo indiano e o pagode chinês.

E é no Brasil que o barroco, de origem e importação portuguesa, se tornou por definição, o estilo dum Estado colonizador e absolutista, e, por conseqüência, o mais apropriado para exprimir, em arte, o domínio da coroa sobre seus vassalos.

Ninguém como o português, estava em condições de intuir os motivos da inspiração política, então comum ao barroco das suas igrejas e aos dos templos indianos e chineses, para traduzir estes estilos num idioma único.

Exemplo:

Na Igreja de N. Sra. do Ó, essa fusão realizou-se de modo maravilhoso (em Sabará). Mais que tudo dão caráter ao pequeno templo a combinação do ouro como o revestimento de charão.

Obra prima dum ignorado artista e, essencialmente, do barroco português, imperial, produz em quem a vês numa estranha impressão de encantamento e sortilégio supra-espacial e supra-temporal.

No Brasil, e, mais que tudo em Minas (Sabará, Ouro Preto, Mariana, Ouro Branco e Congonhas) há muitas outras tentativas dessa fusão e assimilação de estilos sagrado e profano, ocidental e oriental, mas nenhuma atingiu aquela harmonização de cores e vibrações de luz e sombra, união de duas artes díspares, para uma estesia inédita.

Na escultura e na pintura o movimento arrebatado, o êxtase e o transporte são de regra. As abóbadas pintadas das igrejas deixaram de ter limites.

Rasgam-se numa profundidade desmesurada. As virgens, os santos e os anjos pairam, ascendem entre nuvens, arrebatados por um sopro de glória divina. Uma tempestade sobrenatural varre e empolga os templos.

Mas onde o propósito, a sêde do espetáculo e a fascinação das turbas pelo maravilhoso dos seres, das formas e das cores atingem o frenesi é nas funções do culto e, em particular, nas procissões. O povo prepara-se de longe para a festa.

Alguns dias antes distribui-se o prospecto anunciando aos fiéis a ordem e a composição do préstito.

Trombetas e tambores anunciam, com antecedência, o grande dia. As ruas cobrem-se de areia para esconder as imundícies e a areia de plantas cheirosas e de palmas.

Alfaias de seda, com motivos orientais, pendem das janelas e sacadas., os lós da Índia, flutuam nos mastros e nos arcos enramados e floridos que se alteiam nas ruas do trajeto.

E a cidade ou vila transforma-se num vasto palco para a representação sagrada da qual os moradores vão ser juntamente atores e espectadores.

É-nos difícil hoje imaginar o que fosse uma procissão em Portugal no reinado de D. João V; misto de cortejo, ópera, ballet e drama, uniam o sagrado ao profano; a própria fé católica ao paganismo.

Mas é <u>durante o reinado de D. João V</u> que essa forma de teatro sacro atinge o máximo esplendor.

Ex.: a descrição da procissão típica, a do "Corpus", realizada em Braga em 1729. Pode-se comparar com o "Triunfo Eucarístico" relato da procissão de Santíssimo Sacramento em Ouro Preto – 1733. 1733

"Tudo no imenso cortejo se reuniu para fundir a piedade e o assombro, desde os cultos primitivos da natureza até aos bailes dramáticos e mitológicos (isto é, o carro das Hervas e o Boi Bento até o mitológico de Belerofonte e Dafne, triunfo pagão do heroísmo e do autor profano); desde os santos da mais ingênua lenda cristã e popular, como São Cristóvão até a apoteose do dogma da Sagrada Eucaristia; desde a Terra, com suas árvores e animais até ao céu, com os Pólos, a cinta constelada do Zodíaco, os Planetas e a Via Láctea. Como na Idade Média, quando as catedrais eram enciclopédias, assim a procissão narra a história sagrada; como na Renascença, ressuscita, para gáudio dos instintos e do gosto culto, o maravilhoso simbólico da mitologia e tudo isto fundido num ímpeto sagrado e fantástico, que irrompe das profundidades da tradição e da imaginação coletivas, absurdo e magnífico, transcendendo o real, bailando e cantando numa apoteose".

O barroco, no que tinha de fusão dos dois estilos, o sagrado e o profano, atinge por esta forma o auge. E, ainda, quando as considerarmos desvios de fé ditados por um vício de formação, essa e as procissões similares, como a do Triunfo Eucarístico, de 1733 em Vila Rica, eco daquele triunfal aparato, representam uma das maiores e mais típicas criações artísticas dessa época.

Elas respondem profundamente a um anseio e estilo de vida coletivos. Nelas revêm-se e rejubilam-se todas as classes da nação, como num ideal realizado.

Em parte alguma nesse tempo se poderia contemplar espetáculo semelhante. Portugal era então e já com certo anacronismo, o país mais tipicamente barroco da Europa. Se o barroco foi por essência, um estilo aristocrático, destinado a favorecer e consagrar a cristalização da sociedade, sob o domínio de uma classe, em nenhuma outra nação da Europa se encontravam reunidas as condições ótimas, para as excedências daquele estilo: acima de um povo submetido, a aristocracia dominando sem partilha, transformada em casta, em progênie congelada, mas enriquecida pela vivência oriental e o gosto dos estilos hieráticos e faustosos que emprestavam deslumbramento ao depotismo.

Na essência é a falta de uma burguesia forte e por conseqüência do capitalismo, elemento de ponderação prática e realista que explicam esta explosão final e desmedida do barroco em Portugal.

# A Integração das Artes no Barroco

## Germain Bazin

### *Visão estética*

A integração das artes no barroco pelo ritmo:

O fundamento em que se baseia esse trabalho, no que se refere à integração das artes no barroco é o seguinte trecho de Germain Bazin, no seu livro "O Aleijadinho", transcrito a seguir:

"Pode-se dizer que a partir do século XVII, o próprio princípio da composição barroca é a do balé. É feita por correspondência; oposições e compensação, segundo as *leis da rítmica* (e não as da geometria). É por estas que se ordenam nas igrejas do século XVII, e mais ainda, nas do século XVIII, os gestos e os atributos das figuras pintadas e esculturadas. O que em aparência e tomado isoladamente parece contorção, responde a uma *necessidade essencial – a do ritmo*".

"A imaginação dos artistas então é governada não pelo teatro, mas pela música – ou por esta música em figuras que é a dança". (Germain Bazin, ob. cit.)

### *O ritmo*

O ritmo pode ser admitido como forma de movimento e ação. "O ritmo está para a música assim como a simetria está para a arquitetura e a proporção para a escultura". (Mathis Lussy).

Pode ser encontrado também, coordenando a cena teatral. É o elemento essencial que liga a música ao balé. A forma sonata que predomina no esquema clássico, é um plano arquitetural. Falar em imagens humanas é reconhecer implicitamente o fator *ritmo*, coordenando as proporções: **é o ritmo de simetria**.

O ritmo como forma representa o *dinamismo* na composição artística, qualquer que seja; nesta perspectiva promove, também, a *integração entre as artes*. Em sua projeção espacial nas artes plásticas, o ritmo é fator de simetria, proporção e equilíbrio; na música é a ordem nas durações dos sons fluindo no tempo; no balé, a forma como ritmo mantém a regularidade na dança; na poesia a alternância de impulsos e apoios (arsis e thesis), sobre as palavras, constitui o ritmo prosódico que também é integrado na música vocal; é o ritmo no teatro, arte de síntese, que coordena a ação total.

A forma como ritmo é a manifestação superior de uma *idéia organizada*, uma intervenção da inteligência contra o acaso: na integração das artes o ritmo assume o "valor intrínseco de forma". Forma é substância de arte, ou de conteúdo formal...

"Comme l'art même le rythme est vié et forme". (Edgar Willems in "Le rythme musicale").